



Marges

Revue d'art contemporain

21 | 2015

Manifestes

Quand l'exégèse d'un texte lui confère le statut de manifeste. L'exemple du Nouveau Documentaire Social

When the exegesis of a text confers upon it the status of a manifesto. The example of New Social Documentary

Anne Le Tallec



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1023>

DOI : 10.4000/marges.1023

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2015

Pagination : 35-46

ISBN : 978-2_84292-441-6

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Anne Le Tallec, « Quand l'exégèse d'un texte lui confère le statut de manifeste. L'exemple du Nouveau Documentaire Social », *Marges* [En ligne], 21 | 2015, mis en ligne le 01 octobre 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1023> ; DOI : 10.4000/marges.1023

Quand l'exégèse d'un texte lui confère le statut de manifeste. L'exemple du Nouveau Documentaire Social

Cette étude propose de s'interroger sur le phénomène manifestaire en lien avec le contexte artistique et culturel des États-Unis dans les années 1970 et le cas particulier de l'Université de Californie San Diego (UCSD) au sein de laquelle se développe une pratique collective. En 1976, Allan Sekula rédige *Documentary and Corporate Violence* à l'occasion d'une exposition de ses camarades Fred Lonidier et Phel Steinmetz/¹. Le texte connaît par la suite une seconde version diffusée sous le titre de *Dismantling Modernism. Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*/². Notre article prendra pour point central l'analyse du premier texte rédigé dont nous essaierons de mettre en lumière le caractère manifestaire après avoir envisagé les différentes formes possibles pour les manifestes artistiques, le contexte social et culturel d'alors, les relations entre les protagonistes de San Diego et les activités théoriciennes de son auteur Allan Sekula.

Parmi l'effervescence d'une communauté intellectuelle réunissant à UCSD des enseignants, intellectuels et étudiants de toutes disciplines sensibles au mouvement de la contre-culture, on identifie ainsi quatre artistes que nous considérons comme un groupe bien que ses membres ne se soient jamais revendiqués comme tel. Dans la mesure où *Documentary and Corporate Violence* diffuse des idées

/1 Long Beach Museum of Art, Long Beach, Californie, 1976.

/2 Deux traductions françaises sont aujourd'hui disponibles. La première réalisée par Thomas de Miniac que nous proposons ici est celle du texte primitif rédigé par Allan Sekula avant la version revue et augmentée (*Dismantling Modernism, Reinventing Documentary, (Notes on the politics of Representation)*, 1976/78). Cette dernière version a de nombreux points communs avec la première mais elle compte de nouveaux passages qui ponctuent le texte initial et admet une fin différente. Nous proposons donc ici de travailler sur notre

propre traduction, antérieure à celle de Marie Muracciole parue dans Allan Sekula, *Écrits sur la photographie 1974-1986*, Paris, éditions de l'ENSBA, 2013.

/3 Régis Debray, *Qu'est-ce qu'un manifeste littéraire ?*, 1994, [http://regisdebray.com/pages/pdf/manifeste_litteraire.pdf], consulté le 4 juin 2015.

formulées dans un cadre étudiant et expérimental, ce texte acquiert une valeur performative et verbalise la dynamique informelle du groupe car sa publication dans un cadre muséographique, contexte éditorial propice à une diffusion encadrée et théorisée des idées, constitue le premier pas d'un processus de théorisation. L'événement dictant la parution du texte amorce l'identification d'une nouvelle pratique photographique documentaire et le texte de Sekula constitue la première communication concernant les relations du « groupe ».

Le ton de l'auteur ainsi que la nature critique des éléments relevés portent à considérer le texte comme un document essentiel à la compréhension des fondamentaux de l'identité du « groupe ». Écrit dans une logique de *pensée collective* et non dans un *collectif de pensée*, ce texte est d'abord le document qui autorise l'usage du vocable « groupe » pour définir les relations des photographes. En effet, Sekula cite l'existence d'un « petit groupe », expression qui signifie pour lui un groupe d'étude partageant un savoir-faire artistique et une culture commune. Dès lors, il revendique une dimension collective au discours proposé, notion indissociable de celle de manifeste artistique si l'on en croit notamment Régis Debray lorsqu'il écrit : « Personnellement, quitte à circonscrire trop étroitement le champ du débat, je n'entendrai pas par "Manifeste" seulement ce qui porte ce nom. Mais toute déclaration écrite publiée par (ou pour) une nouvelle école ou tendance esthétique, à la double condition qu'elle concerne un *collectif* (réunion, groupe ou mouvement) et qu'elle soit prospective/3. ».

À la lumière de cette définition, nous appuierons notre démonstration sur l'étude d'une histoire collective jouée par des artistes dont l'historiographie met peu en lumière les conséquences des nombreux échanges de pensée et de savoir-faire accomplis alors qu'ils étaient étudiants au département des Arts Visuels de l'université de San Diego. Cet examen nous conduira à conférer au texte d'Allan Sekula une dimension manifestaire, caractéristique dont nous essaierons d'esquisser une définition.

Si l'on se réfère d'abord au texte de Gabriel Bauret et à son interrogation des différentes formes possibles des manifestes picturaux, nous remarquons des points communs tendant à une possible classification du texte de Sekula dans le registre manifestaire :

« Le manifeste est avant tout l'émanation, l'expression, d'un groupe qui s'organise autour d'un projet artistique : il fonde en cela un mode de regroupement moderne des artistes, différent par exemple de l'ancien atelier. Le manifeste s'explique sur le projet du groupe dont il a signalé la présence et l'action. Manifester, c'est aussi en

quelque sorte rendre manifeste, c'est-à-dire mettre en lumière. [...] Le manifeste énonce un projet, c'est-à-dire établit, de manière plus ou moins solennelle, un programme. Il est ainsi délibérément tourné vers l'avenir. Programme à caractère technique : le manifeste annonce une nouvelle manière de peindre. Il s'adresse alors non seulement au public en général, mais plus spécialement aux artistes, sur un ton parfois didactique/4 ».

Si dans le cas de la pratique du « groupe » de San Diego, le ton manifestaire peut se confondre avec l'engagement militant de ses membres, leur volonté de marquer l'histoire par la publication de *Documentary and Corporate Violence*, d'affirmer une rupture par le biais d'un document présentant une exposition, ou encore la prolifique activité théoricienne de son auteur, sont autant d'éléments significatifs qui permettent de s'interroger sur la porosité de la frontière séparant texte-manifeste et texte-critique ; le texte étudié ici proposant les conditions d'une rupture avec une pratique passée ou contemporaine jugée rétrograde. Le point de vue d'Étienne Balibar, qui analyse le concept du manifeste au-delà de ses pluralités formelles, apporte un regard complémentaire nécessaire pour replacer avec justesse le texte d'Allan Sekula dans l'histoire de la photographie et des manifestes. « Quand paraissent des œuvres qui, intentionnellement, veulent déplacer les lignes, on est quelquefois amené à dire que ce sont des manifestes. Que *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet a été un manifeste de la peinture symboliste. Que *Le Marteau sans maître* de Boulez a été un manifeste de la musique dite contemporaine. Que *À bout de souffle* de Godard était un manifeste de la Nouvelle Vague. Ce sont toujours des ruptures avec le classicisme ou le néoclassicisme. Il ne s'agit pas de discours théoriques. Mais on voit bien que ce sont des œuvres réfléchies et, si on cherche le discours théorique, on le trouve décalé ou dissocié dans le voisinage de l'œuvre/5 ».

Ainsi, les paragraphes de début et de fin du texte de Sekula résonnent face aux repères posés par Bauret et Balibar. Le photographe de San Diego écrit par exemple : « Un groupe restreint d'artistes contemporains est en train de développer une forme d'art qui s'intéresse à la mise en ordre sociale des modes de vie. La plupart de leur travail est faite de photographie et de vidéo et repose en grande majorité sur le langage, qu'il soit écrit ou parlé. Ce dont je parle est un art de représentation, un art qui porte sur quelque chose qui va plus loin que l'art lui-même. Ni le fond, ni la forme ne sont des fins en soi. Ces travaux peuvent relever d'un grand nombre de choses, de l'espace matériel et idéologique du "soi" jusqu'aux réalités sociales dominantes du monde du travail et de son pouvoir/6. ».

/4 Gabriel Bauret.
« Les manifestes dans l'histoire de la peinture », *Littérature* n° 39
« Les manifestes », 1980, p. 95-102. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2140], consulté le 13 avril 2015.

/5 Entretien entre Gabriel Leroux et Étienne Balibar, *L'Étincelle*. *Le Journal de la création* à l'IRCAM, mai 2012.

/6 Allan Sekula, *Documentary and Corporate Violence*, *op. cit.*, p. 1.

/7 *ibid.*

/8 Régis Debray, *op. cit.*

/9 Allan Sekula,
*Documentary and
Corporate Violence*,
op. cit., p. 1.

Si la volonté réformatrice apparaît ici avec l'idée que le fond ou la forme seraient peut-être des fins en soi pour d'autres artistes contemporains, elle prend davantage d'ampleur en fin de texte avec les propos suivants : « Fred Lonidier est l'un des quelques photographes qui travaillent activement contre ces stratégies qui établissent la photographie dans les Beaux-Arts. Ils ont comme postulat que la photographie s'exerce à tous les niveaux de notre culture. Ils insistent donc pour traiter leurs photos non comme des objets privilégiés mais plutôt comme des artefacts culturels communs. La photo isolée, légendée, d'un mur de galerie d'art est avant toute autre chose un signe d'aspiration vers les conditions mercantiles et esthétiques de la sculpture et de la peinture moderniste. Dans ce vide blanc, on s'attend à ce que le sens n'émane que de l'œuvre. L'importance du discours d'encadrement est masquée, le contexte est dissimulé. Lonidier, à l'inverse, élargit manifestement ses photographies au langage, se servant de textes pour ancrer, contredire, renforcer, subvertir, compléter, particulariser ou dépasser les significations données par l'image elle-même. Ces images se trouvent dans une structure narrative. Je n'évoque pas les "essais photo", forme remplie de clichés équivalente au pendant non-commercial de la photographie publicitaire. Les essais photo sont un résultat de l'esthétique de magazines remplis d'images à circulation massive, l'esthétique du nombre de mots à prix négociable et de la lecture rapide et surexcitée/7 ».

Ici particulièrement, la dimension critique de ce que l'on pourrait nommer le *classicisme* de la photographie documentaire, à savoir les théories modernistes d'un John Szarkowski, se déploie et nous permet de rapprocher le ton de l'auteur du registre des manifestes. Par ailleurs, il semble que les intentions générales d'Allan Sekula soient proches de celles repérées et analysées dans l'ensemble des textes manifestes par Régis Debray/8 qui leur attribue trois fonctions majeures. La première, « la fonction de rupture », peut se lire chez Sekula notamment par cette formulation : « Un très fort besoin d'une critique politique du genre documentaire se fait ressentir. ». La seconde, « la fonction de vérité », est présente dans l'extrait déjà cité qui propose les travaux de Lonidier comme la vérité « occultée » que le texte de 1976 révèle. Enfin « la fonction de totalité » nous semble identifiable dans l'extrait suivant : « Au vu de la pauvreté certaine de ses moyens, cet art cherche à toucher un public plus large et à offrir des possibilités de transformations sociales concrètes/9. » Ce passage ouvre une nouvelle voie de réflexion quant aux analyses possibles de ce texte d'Allan Sekula, dont on sait que la pratique artistique est largement engagée socialement

et politiquement. Cette dimension sociale et politique tisse de nouveaux liens avec l'histoire des manifestes et leurs premières apparitions dans le champ politique, un registre dont Sekula et le groupe partagent certains idéaux/¹⁰.

Avant de poursuivre, il faut s'interroger sur les raisons qui encouragent Sekula à utiliser le registre manifestaire, ou, du moins, à en mobiliser des caractéristiques. En effet, la finalité de ce texte et les circonstances de sa parution sont de précieux indices, indispensables à son analyse.

Il faut d'abord rappeler que le texte est rédigé à l'occasion d'une exposition réunissant Fred Lonidier et Phel Steinmetz, deux photographes du groupe qui, avec Martha Rosler et Allan Sekula, se rencontrent quotidiennement à UCSD et s'engagent dans une remise en question du documentaire photographique institutionnalisé/¹¹. Si 1969 est l'année qui fait figure d'introduction, 1973 signe l'apogée des relations entre ces quatre membres. En 1976, Allan Sekula formule dans le texte qui nous intéresse ici, un de ses premiers écrits théoriques, les principales caractéristiques de la pratique documentaire proposée par les quatre jeunes photographes. Simultanément, Phel Steinmetz renforce iconographiquement les liens et postures des quatre artistes par une photographie posée. Pourtant, cette vague de verbalisation est simultanée à l'étiollement des liens entre les photographes et à l'espacement croissant de leurs rencontres. En effet, 1977 sonne la fin des rassemblements et les dernières productions collectives. Cette dernière remarque d'ordre chronologique nous renvoie encore une fois aux écrits de Bauret pour qui « le manifeste ne précède pas un art nouveau, comme il prétend le faire ; il ne fait que suivre, venir après-coup pour commenter ce qui existe déjà. Il inaugure, célèbre avec cérémonie, ce qui vient d'être terminé, ce qui, à la limite, appartient déjà au passé/¹² ».

Réagissant aux orientations modernistes tardives de la photographie américaine engagée par une figure comme Szarkowski, le groupe possède de nombreux points communs avec les avant-gardes, dont notamment une pratique engagée se distinguant de la tradition documentaire photographique passée, une utilisation récurrente du texte et des liens étroits entre la photographie et les sciences humaines. Support théorique exceptionnel, *Documentary and Corporate Violence* critique certaines pratiques photographiques et propose de nouvelles démarches documentaires. Le texte fonde son argumentaire sur des productions antérieures ou contemporaines et propose par exemple une large critique de la réception des travaux d'Eugène Atget/¹³ ou de Diane Arbus. Aussi, l'article aborde les explorations techniques et formelles ainsi que

/10 « Progressivement, Martha, Allan, Fred et moi-même sommes devenu les noyaux d'un plus large groupe d'étudiants et d'enseignants intéressés par la politique et l'art conceptuel. Martha, Allan et Fred ont plus particulièrement adopté des principes marxistes-léninistes. J'étais intéressé mais pas aussi engagé qu'ils l'étaient. ». Entretien par e-mail avec l'auteur, 23 avril 2010.

/11 Les artistes réagissent à la photographie exposée et collectionnée notamment sur la Côte est des États-Unis au début de la décennie 1970 et particulièrement aux partis-pris curatoriaux de John Szarkowski qui alimentent une vision moderniste de la photographie.

/12 Gabriel Bauret, *op. cit.*, p. 3.

/13 « Il a été écrit au sujet du photographe français Eugène Atget qu'il montrait les rues de Paris comme si elles étaient des scènes de crime. Cette remarque sert à poétiser un style plutôt morne, non-expressionniste, à émuler le photographe dans son rôle de détective qui cherche des indices. ». *Ibid.*

/14 David Antin arrive à UCSD en 1968 avec sa femme Eleanor Antin pour diriger le département des Arts Visuels de UCSD.

/15 Nous empruntons cette formule à Vincent Lavoie, *L'Instant-Monument, du fait divers à l'humanitaire*, Montréal, Dazibao, 2001, p. 146.

les investigations théoriques du groupe héritées du contexte social de la Côte ouest. De plus, parce qu'il analyse en particulier un travail contemporain de Fred Lonidier, ce texte pose la simultanéité de l'approche théorique et pratique du groupe. Il permet également de ne pas considérer les différentes actions individuelles comme des actes isolés mais comme les parties d'un tout rassemblées par des intentions communes.

La formation du groupe est liée à la présence de plusieurs personnalités artistiques à UCSD dont David Antin/¹⁴, qui devient dès 1970 le professeur de Fred Lonidier, inscrivant les démarches de ce dernier comme celles du groupe dans un cadre conceptuel. Lonidier et Steinmetz se côtoient ensuite durant l'été 1970, puis le groupe se fonde au gré des échanges et projets : Steinmetz travaille par exemple avec Eleanor Antin sur la série *100 Boots* (1971-1973), et Lonidier échange à de nombreuses reprises avec Sekula autour de son travail *The Health and Safety Game* (1976). L'arrivée dans le cercle de Martha Rosler, qui rencontre Lonidier durant l'hiver 1970, intervient au même moment que celle de Sekula étudiant à UCSD. Ensemble, ils vont alors élaborer un *Nouveau Documentaire Social*/¹⁵ qui vise à renouveler les caractéristiques du documentaire social photographique américain héritées des pratiques des années 1920 alors plébiscitées par les institutions muséographiques comme le MoMA afin de leur conférer une plus grande ampleur historique et sociale. Cette ambition réformatrice est co-factorielle et s'explique notamment par le contexte universitaire des photographes qui acquièrent à UCSD une culture politique et sociale engagée : ils lisent par exemple les textes de Karl Marx, assistent aux manifestations contre la guerre du Vietnam ou à celles pour l'obtention de droits civiques de la population afro-américaine. Ces activités confèrent à leur regard documentaire une dimension militante et innovante qui connaît des répercussions sur les choix des sujets documentés comme sur la mise en forme des travaux. Lonidier réduit par exemple la distance qui sépare souvent pour lui les sujets du documentaire et le photographe en s'intéressant aux communautés dont il est proche et dont il partage les intérêts sociaux. Cela est particulièrement lisible dans la série *The Health and Safety Game* consacrée aux effets sanitaires, sociaux et politiques du travail ouvrier dans un cadre industriel et au rôle des syndicats ; Lonidier étant lui-même une personnalité engagée dans le milieu syndical depuis les années 1970, ce qui lui permet aussi d'exposer cette série au cœur des locaux syndicaux. De même, Sekula choisit pour sa série *Aerospace Folktales* un terrain documentaire familial qui lui permet de réfléchir aux évolutions sociétales et aux conséquences du chômage sur les relations familiales

d'après des observations faites dans son propre foyer. Dès lors, il peut exprimer une problématique sociétale dont il éprouve lui-même les conséquences. Ces artistes sollicitent également le texte qu'ils intègrent à la série photographique afin de garantir à cette dernière une lecture basée sur des faits et éviter toute dimension sentimentale ou interprétative. Enfin, le renouvellement du documentaire social passe par le choix des supports qui varient en fonction des projets et contribuent à réformer les formats traditionnels du documentaire. Les artistes utilisent le tirage papier classique en photographie d'art (*Aerospace Folktales*, 1973, d'Allan Sekula) qu'ils déclinent en livre d'artiste (*Somebody's Making a Mistake*, 1976, de Phel Steinmetz) mais utilisent également le registre de l'installation (*Untitled Slide Sequence*, 1972, d'Allan Sekula ou *The Health and Safety Game*, 1976, de Fred Lonidier), ou de la performance (*Meat Mass*, 1972, d'Allan Sekula) en passant par le collage (*House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967-1972 Martha Rosler).

Rassemblés par des idéaux artistiques, sociaux et politiques communs, les rapports de ces artistes sont pluriels, ils vont de la discussion à la participation en tant que figurant ou réalisateur à une œuvre, chacun signant ses travaux de son nom. Aucune forme de relation n'est verbalisée, les échanges rythmés par des rencontres, événements ou réunions se produisent à une fréquence d'une fois par mois environ et sont majoritairement informels. Aucune intention d'officialiser ces relations ne transparaît des lectures ou témoignages de ces artistes pour qui ces réunions étaient celles d'un « groupe de travail/16 ».

Au cœur de la communauté intellectuelle de UCSD, chaque photographe affirme une personnalité ainsi qu'un parcours intellectuel et artistique unique qui rassemblent différentes démarches conceptuelles au sein du groupe. À cet hétéroclisme s'ajoute l'effervescence politique, sociale et culturelle des années 1970 ainsi que les données géographiques qui font de la Californie un territoire en mutation dont l'identité artistique et culturelle se construit selon des caractéristiques locales (absence d'infrastructures muséographiques d'envergure au début des années 1970, présence de camps militaires à proximité de UCSD) et parfois en opposition aux standards de la Côte est du pays (volonté de développer une scène artistique locale qui se détache des courants new-yorkais).

UCSD est le foyer de manifestations politiques et sociales à l'initiative d'étudiants et de communautés minoritaires. Évoluant dans ce contexte, le groupe définit une pratique collective *géo-culturelle* fondée sur une logique d'échanges et nourrie des expériences militantes de la Côte ouest des États-Unis. La posture d'Allan Sekula dans le

/16 Allan Sekula,
*Documentary and
Corporate Violence*,
op. cit., p. 1.

/17 Citons notamment Benjamin Buchloh, « Allan Sekula, or What Is Photography? », *Grey Room* n° 55, Printemps 2014, p. 122 – 123 et Olivian Cha, « Fred Lonidier », *Artforum*, juin 2014, [artforum.com/archive/id47317]. Par ailleurs, Fred Lonidier s'est vu consacrer une rétrospective au Centre de la photographie à Genève, et certains de ses travaux étaient présentés dans l'exposition « Not Yet, on the Reinvention of Documentary and the Critique of Modernism », au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía à Madrid (2015).

/18 Allan Sekula, *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works, 1973-1983*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984.

/19 Allan Sekula, *Documentary and Corporate Violence*, *op. cit.*, p. 1.

groupe est intéressante à envisager tant elle semble complexe. En effet, le photographe montre dès 1973, alors qu'il évoque son travail *Aerospace Folktales*, des dispositions pour une pratique théorique et critique de l'histoire de l'art qui se vérifient en 1976 avec la rédaction du texte *Documentary and Corporate Violence*. Il y évoque une photographie documentaire qui lui est familière et dont il partage vraisemblablement les présupposés; ses travaux de jeunesse y étant associés et les artistes concernés étant ses camarades d'université, mais dont il se détache simultanément. Par ailleurs, on peut penser que la renommée internationale de Sekula a eu des conséquences sur la visibilité du groupe et, si le noyau de personnalités à l'origine de l'engagement collectif avait laissé peu de traces sur l'historicisation de sa démarche, depuis le décès du photographe en 2013, un champ de recherche élargi met en lumière le groupe qu'il côtoyait pendant ses années étudiantes ainsi que ses différents protagonistes restés jusqu'ici dans l'ombre du « géant » **/17**.

Dans cette perspective, *Documentary and Corporate Violence*, version primitive du célèbre texte *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary*, (*Notes on the Politics of Representation*), 1976-1978 publié dans l'ouvrage *Photography Against the Grain* **/18**, prend désormais une ampleur nouvelle car *Documentary and Corporate Violence* met davantage l'accent sur la formation éphémère qui réunissait les jeunes artistes pendant les années 1970 et apparaît comme le manifeste d'une pratique principalement focalisée sur la critique de la photographie documentaire institutionnelle. *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary* est une version enrichie de *Documentary and Corporate Violence* qui a participé à faire de Sekula une figure majeure de l'histoire de la photographie. Si quelques mois seulement séparent les deux textes, ce laps de temps est vecteur d'évolutions qui expliquent en partie les deux versions du texte. En effet, entre 1976 et 1978 le groupe s'écarte de la méthode de recherche collective et la construction des parcours individuels s'esquisse. Cette distance est palpable dans le premier texte où l'emploi répété du pronom « ils » insiste déjà sur la position extérieure de Sekula. Pourtant, celui-ci partage les idées qu'il communique, ce que signale en conclusion l'emploi du « nous » (présent dans les deux textes). Ce pronom final exacerbe l'ampleur manifeste du texte et renvoie à une dimension collective dépassant largement le groupe pour s'appliquer à l'ensemble du milieu artistique qui doit se « poser en résistance active et dénoncer l'arrogance et le pouvoir croissants du capitalisme de monopole **/19** ». En effet, l'emploi du « nous » retentit comme une sommation manifeste du photographe qui demande à la communauté artistique de s'engager activement

contre le capitalisme et son pouvoir croissant, celui-ci se diffusant largement dans le milieu artistique contemporain comme dans celui des avant-gardes, bientôt intégrées par l'institution.

La série *The Health and Safety Game* de Fred Lonidier est un exemple typique des productions réalisées à UCSD et largement évoquée par Sekula dans *Documentary and Corporate Violence*. Ce travail permet au photographe de théoriser des démarches dont il se sent assez proche intellectuellement et idéologiquement pour adopter la première personne du pluriel en fin de texte. La posture ambivalente de l'auteur n'est donc pas anodine puisqu'il fait lui-même partie du groupe en 1976.

Aussi, Allan Sekula tente, par le biais de l'écriture, d'attirer l'attention sur une situation artistique périlleuse – à savoir les pratiques documentaires qu'il voit dans les lieux majeurs de l'institutionnalisation – à laquelle il trouve urgent de remédier : « Les questions initiales sont les suivantes : "Comment inventons-nous nos vies dans le cadre même d'un nombre de possibilités limitées, et comment nos vies sont-elles inventées pour nous par les classes du pouvoir ?". Si ces questions ne sont posées que dans les cercles institutionnels de la culture d'élite, uniquement dans "le monde de l'art", alors les réponses apportées ne seront qu'académiques. Au vu de la pauvreté certaine de ses moyens, cet art cherche à toucher un public plus large et à offrir des possibilités de transformations sociales concrètes/20 ». Si ces artistes ont par la suite chacun embrassé des carrières artistiques individuelles, le texte de 1976 fixe le moment d'une réflexion collective par la suite interrompue. À ce titre, *Documentary and Corporate Violence* est l'un des rares marqueurs, auquel on peut ajouter les témoignages des artistes et les mentions techniques de certaines productions qui montrent l'engagement collectif et la collaboration des artistes du groupe selon les compétences – qui permet d'identifier, de dater et de comprendre les théories et les pratiques développées pendant cette période d'ébullition générale. Le texte de Sekula peut encore une fois être rapproché des productions reconnues comme appartenant au genre littéraire du manifeste. Le contexte de sa rédaction répond ainsi aux préoccupations mises au jour par Isabelle Krzykowski qui envisage le manifeste comme un moyen de réunir la pratique et la théorie artistique : « [Le manifeste] est en effet, non seulement le cadre où sont décrits les processus ou du moins les procédés de l'expérience, mais aussi celui où les premières expériences sont réalisées/21 ».

Enfin, la dimension manifestaire de l'article de Sekula est appuyée par un document émanant d'un autre membre du groupe, un témoignage contemporain au texte dont la conception et la forme consolident

/20 Allan Sekula, *Documentary and Corporate Violence*, op. cit., p. 1.

/21 Isabelle Krzykowski, « Manifestes, avant-gardes et expérimentation » dans « *Le Temps et l'Espace sont morts hier* ». *Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, L'Improviste, 2006, p. 45-61.

notre théorie du manifeste célébrant une pratique collective. Il s'agit d'une photographie en noir et blanc réalisée par Phel Steinmetz dont l'analyse montre une officialisation peut-être inconsciente mais avérée du groupe et de ses quatre membres qui sont répartis au sein d'un plan général. Installés dans un appartement, les regards fixent l'objectif, trois des photographes sont assis tandis que l'un est debout. Un appareil-photo posé au premier plan côtoie un livre ouvert, symbole de la dimension intellectuelle de la pratique. La légende, dactylographiée en marge du document, indique les noms des personnes en présence (de gauche à droite, Allan Sekula, Fred Lonidier, Phel Steinmetz et Martha Rosler) ainsi que le lieu et la date (San Diego, 1976). La mise en scène de la photographie est réfléchie. L'arrière-plan clos et les rideaux tirés permettent au regard de circuler de figure en figure et d'achever son cheminement sur l'appareil photographique et le livre ouvert : deux éléments volontairement présentés. Steinmetz, l'auteur du cliché, signe un acte fort ; il immortalise le groupe de travail et présente son essence. Les visages sont expressifs, souriants mais attentifs ; les postures naturelles et les regards emprunts d'une gravité certaine, incarnent l'ampleur et le sérieux des projets mis au point par ces quatre individus. S'il ne s'agit pas d'un témoignage verbal ou rédigé, la production artistique renforce l'idée du texte manifeste à l'origine de cette analyse en ce qu'elle rassemble des éléments fondamentaux pour l'étude du groupe et possède tous les attributs d'une photographie pensée comme un marqueur historique.

Les différents éléments relevés ici offrent une réflexion sur les formes et circonstances d'un manifeste artistique en se focalisant sur le prisme d'un groupe. Fondateur, le texte de Sekula scelle une activité collective, en nomme les principaux membres et définit les directions amorcées ; autant d'attributs caractéristiques de la rhétorique typique des manifestes artistiques des avant-gardes sans pourtant qu'il ne soit envisagé comme tel par les photographes. L'utilisation par Sekula de ce texte revu et augmenté comme base théorique de sa pratique explique que la publication ait été davantage considérée comme fondement de sa démarche personnelle que comme relais des réflexions collectives engagées par le groupe autour de la forme documentaire. L'article représente un moyen d'assurer une lecture précise et juste du discours des photographes ; il affirme l'importance d'une approche théorique pour chacun de ses membres ayant développé un lien quotidien avec le texte faisant de ces pratiques hétéroclites une discipline collective balayant les frontières traditionnelles du médium photographique. L'introduction de l'article fixe l'essence de la pratique du groupe. Sekula mentionne que « la plupart de leur travail

est fait de photographie et de vidéo et repose en grande majorité sur le langage, qu'il soit écrit ou parlé/22 ». Il affirme l'emploi pluriel d'outils et techniques de l'art contemporain, l'importance particulière portée au langage et à l'art conceptuel, la question du sens qui prime sur la forme.

Finalement, l'étude de *Documentary and Corporate Violence*, première version, texte d'Allan Sekula devenu majeur dans l'histoire de la photographie, permet d'identifier une intention documentaire collective et d'en examiner les présupposés comme les premières productions qui sont chronologiquement ou conceptuellement associées à l'essai initial.

Dès lors, rapprocher *Documentary and Corporate Violence* du genre manifeste engage des conséquences sur la lecture historique d'une pratique photographique documentaire militante. Classer ce texte dans la catégorie des manifestes accélère l'identification d'un groupe ou d'une « école » de San Diego auquel appartiendraient les quatre personnalités citées, ainsi que les acteurs et figures majeures présentes à UCSD à cette période et ayant croisé le chemin de ces photographes.

En conclusion, malgré l'absence d'une dimension manifeste revendiquée, le texte *Documentary and Corporate Violence* permet d'identifier et de délimiter des relations artistiques évoquant la pratique de groupe ou d'École. Apparaissent alors de jeunes artistes davantage intéressés par la refonte des propriétés sociales du documentaire que par sa capacité à marquer l'institution artistique. En effet, leur élaboration d'un *Nouveau Documentaire Social* vise prioritairement la diffusion des discours et visuels vers la société civile. Par ailleurs, l'ambition réformatrice déclinée à des degrés divers chez les quatre photographes/23 ainsi que la dimension alors marginale des travaux à contre-courant des stratégies muséographiques/24, ont freiné une institutionnalisation collective des productions.

Documentary and Corporate Violence apparaît comme seul témoignage écrit d'une pratique que Sekula inscrit dans l'histoire de l'art par de nombreuses références au passé historiographique et photographique. Même si les plus belles années du groupe sont derrière l'auteur en 1976, le ton de Sekula n'a rien de passéiste comme l'atteste l'emploi du présent. L'artiste théoricien évoque des « artistes contemporains » qui « travaillent », temporalité qui évite la consécration historique du groupe et lui permet d'échapper à un processus d'assimilation propice à un enregistrement historique d'événements en pleine mutation, à une lecture erronée des enjeux, ou encore au prisme du modernisme tardif tant critiqué. Rapprocher aujourd'hui ce texte des manifestes signifie le marquer

/22 Allan Sekula, *Documentary and Corporate Violence*, op. cit, p. 1.

/23 Cette ambition a pour principal fondement le choix de thématiques sociales fortes directement liées aux bouleversements politiques et sociaux que connaît alors le pays et dont le traitement est largement critique. Pour ne citer qu'un exemple, la série *29 arrests* (1972) de Fred Lonidier documente, à l'occasion d'une manifestation contre la guerre du Vietnam à San Diego, la politique d'enregistrement des manifestants qui sont systématiquement photographiés par les forces de l'ordre.

/24 La série *The Health and Safety Game* de Fred Lonidier s'expose par exemple dans des locaux syndicaux plutôt que dans un contexte muséographique, phénomène s'expliquant notamment par le refus de Lonidier de proposer ses clichés à l'institution muséographique tant que celle-ci ne sera pas en mesure d'exposer l'intégralité des dispositifs qui accompagnent sa série : conférences et interventions d'ouvriers, de représentants syndicaux, encadrement informatif et conceptuel des documents dont certains peuvent choquer.

/25 Antje Kramer,
« De l'action aux
archives: les écrits
manifestaires », *Critique
d'art* n° 38, automne
2011, *op. cit.*, p. 1.

historiquement car nous portons notre attention sur un document finalement peu diffusé en l'état, geste qui permet de documenter une pratique qui n'existe plus, rapprochant encore cet élan artistique des avant-gardes dont le groupe est proche. Cela semble légitime à la seule condition de garder à l'esprit l'effervescence, la spontanéité et le contexte d'élaboration comme conditions préalables à la rédaction du texte primitif.

En somme, l'exégèse d'un texte permet d'identifier un groupe qu'il est aujourd'hui pertinent d'intégrer sous cette forme dans l'histoire de la photographie contemporaine. Le manifeste est le témoin d'une pratique géo-culturelle, en marge de l'institution, dont les productions nourries par l'ébullition artistique et intellectuelle de la Californie demandent à être analysées sous l'angle collectif plutôt qu'individuel.

Ajouter ce texte à la longue et plurielle liste des manifestes signifie finalement intégrer un nouveau cas de figure à l'histoire des manifestes du 20^e siècle. *Documentary and Corporate Violence* ne vient pas certifier les caractéristiques du genre ni en clarifier les définitions, mais en propose une forme et une formulation supplémentaires. À l'image de ses acteurs et de leur mode de fonctionnement, le texte ajoute sa singularité à une histoire déjà riche par plusieurs aspects: à savoir, la mise à jour simultanée d'un groupe ou d'une « école » de San Diego, l'attachement au *corpus* des manifestes d'un article dont l'auteur ne se considère pas réellement comme faisant partie du groupe qu'il présente ou l'utilisation d'un texte qui, *a posteriori* et sous une version augmentée, met en lumière une pratique théorique et artistique individuelle. Ces données viennent enrichir le « puzzle sans cesse réinventé/25 » des manifestes et reflètent les possibles artistiques et littéraires d'une période où l'âge d'or des déclarations manifestes est passé, mais pas celui des avant-gardes. En outre, il vient peut-être affirmer une posture artistique revendiquée par ces artistes tout juste sortis de l'université, dont on sait que la culture artistique et littéraire européenne constitue l'un des fondements de leur démarche.

Anne Le Tallec